



Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

150-151 | 2017

Racisme et sexisme

Documentaire expérimental contemporain et présupposés anthropologiques

Parcours de Robert Fenz

Contemporary Experimental Documentary and Anthropological Presuppositions

Nicole Brenez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/6831>

DOI : 10.4000/jda.6831

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2017

Pagination : 257-274

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Nicole Brenez, « Documentaire expérimental contemporain et présupposés anthropologiques », *Journal des anthropologues* [En ligne], 150-151 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/jda/6831> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jda.6831>

**DOCUMENTAIRE EXPÉRIMENTAL
CONTEMPORAIN
ET PRÉSUPPOSÉS ANTHROPOLOGIQUES
PARCOURS DE ROBERT FENZ***

NICOLE BRENEZ**

Quelques présupposés au sujet de la description argentine

Qu'il soit de fiction ou documentaire, d'essai ou scientifique, le cinéma est un art de la description. Et sans doute la description, forme d'abord littéraire, trouve-t-elle des formes d'épanouissement voire d'accomplissement grâce au cinéma argentine. « La description est une figure de pensée par développement qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les

* Version inédite en français de l'article "Contemporary Experimental Documentary and the Premises of Anthropology: The Work of Robert Fenz" paru dans l'ouvrage *Experimental Film and Anthropology*, 2014, Arnd Schneider, Caterina Pasqualino, Bloomsbury Collections: 63-77.

** UFR Arts & Médias - Département Cinéma et Audiovisuel (CAV).
Université Sorbonne Nouvelle-Paris, 3-13 rue Santeuil – 75231 Paris
Cedex 05-France
Cinémathèque française - 51 rue de Bercy - 75012 Paris
La Femis - 6 Rue Francoeur - 75018 Paris
EHESS. Séminaire *Caméras politiques*. 105 bd Raspail-75006 Paris
Courriel : nicole.brenez@univ-paris3.fr

plus intéressantes¹ ». Or, deux présupposés nés au sein des disciplines littéraires continuent de régner sur le cinéma.

En premier lieu, le présupposé de l'exactitude. Parce que techniquement il relève d'un régime de l'empreinte, le cinéma argentin offrirait le moyen le plus propice à restituer quelque chose du réel, à la fois dans le temps (axe de la durée), dans l'espace (axe de la simultanéité et du détail), mais aussi hors de toute intentionnalité : c'est « l'intelligence d'une machine » chère à Jean Epstein, capable de dévoiler par elle-même l'inconscient des choses, que l'œil humain ne saurait percevoir. Sur les fondements d'un tel postulat se sont élevés les stylèmes de l'objectivisme, qui n'interrogent pas la notion même de « réel » ni celle de réalité, et se contentent de capter les contours des phénomènes : élaboration d'une transparence supposée de l'image à son référent grâce à la clarté des contours, à une proxémie et une stabilité cohérentes, etc. Cela permet par exemple à Marcel Mauss de considérer sans aucune discussion le cinéma comme un instrument fiable au service de l'ethnographie : « Le cinéma permettra de photographier la vie » (Mauss, 2002 : 35).

Le second présupposé transpose l'enregistrement technique des contours sur le terrain de l'identité, et considère que le rendu descriptif est à verser au compte d'une entreprise d'identification, voire de définition. Si la plupart des usagers du cinéma se satisfont de tels présupposés, nombre de cinéastes les ont remis en cause en explorant le territoire plastique, les propriétés et les paradoxes de la description filmique. Que ce soit pour confronter le cinéma aux genres descriptifs traditionnels comme le portrait ou le paysage (ainsi Charles Scheeler, Rudy Burckhardt...). Que ce soit pour exhumier des motifs inédits au sein de la matière cinétique (Jean Epstein, Stan Brakhage...). Pour mettre un phénomène à l'épreuve de son analyse descriptive (Guy Debord, Jean-Luc Godard, Harun Farocki...). Ou, dans le champ du cinéma narratif, pour ramener la fable à son incandescence factuelle (Marcel Hanoun, Christian

¹ Article « Description » de *L'Encyclopédie méthodique* de Panckoucke (Paris, 1872), cité par Philippe Hamon (1981).

Boltanski). Depuis la fin des années 60, fleurit cette forme particulière qu'est la description d'images (l'*Ekphrasis*), sous ses aspects poétiques et critiques (Ken Jacobs, Rafael Montañez Ortiz...).

Desquamer la description

Cinéaste cinéophile, très conscient de son héritage figuratif et notamment grand admirateur de Jean Vigo et de Johan Van der Keuken, Robert Fenz travaille à desquamer la description, à la dégager de tout présupposé identitaire. À cette fin, la solution fenzienne par excellence consiste à établir une situation de corps à corps avec le monde. Pour construire une telle situation, Robert Fenz médite et explicite sa position historique et physiologique au moment de réaliser une image.

Commençons par le physique. Le travail de Robert Fenz revendique son ancrage dans l'ici et maintenant, la localisation, institue une physique de la présence qui souvent laisse une trace explicite dans le plan. Afin d'attester de la réalité concrète d'une confrontation, Robert Fenz, opérateur qui au quotidien se sépare rarement de sa Bolex 16mm puis de son Aaton (à l'instar de Jonas Mekas qui pendant six décennies filmait chaque jour avec une Bolex 16), n'hésite pas à essaimer un film des marqueurs de sa propre présence au monde : son ombre sur le sol, des bougés, parfois des navettes de panoramiques filés rapides lorsqu'un problème difficile se présente, afin de témoigner d'une confusion ou d'un suspens (pour exemples : le centre de partie israélienne dans *The Sole of the Foot* ou un moment ouest-papouasien de *Correspondence*). Parmi ses films majeurs, *Greenville, MS* (2001) nous dévoile peut-être le mieux à quel point le style de Robert Fenz repose d'abord sur une gymnique, les ressources singulières d'un corps concret au travail, l'artisanat d'un « athlète affectif » (Artaud, 1974 : 585ss) qui s'est forgé au contact du musicien Wadada Leo Smith, avec lequel il a appris la trompette et les principes de l'improvisation. *Greenville, MS*, étude de l'énergie cinétique déployée par le boxeur Terry Whitaker à l'entraînement, se centre entièrement sur les gestes du sportif, décrits dans leur répétitivité et leur sérialité. La descrip-

tion s'attache à une restitution visuelle, non tant du mouvement physiologique (qui s'effectuerait mieux grâce au ralenti), que de l'énergie vibrante déclenchée par l'émergence et le déploiement du geste dans le temps. L'enjeu de la description en durée réelle concerne très précisément l'endurance du corps, en tant qu'il se forge lui-même par le geste, donc sous nos yeux. *Greenville, MS* apparaît comme un équivalent pour le noble art de ce que Phill Niblock dans *The Magic Sun* (1966) avait accompli pour la musique avec d'autres moyens plastiques, c'est-à-dire la transcription optique d'une virtuosité physique qui se transforme en grand art. Mais, où *The Magic Sun* travaille l'adhérence voire l'équivalence entre le corps (doigts, bouches, bras...) et l'instrument (saxophone, percussions...), entre le souffle et le son, entre la vibration optique et la vibration acoustique, donc observe la magie d'une transformation du geste en musique, du physique en sonore, *Greenville, MS* observe un corps qui devient son propre instrument et dont la puissance transforme la perception du temps qui, de durée, devient énergie. *The Magic Sun* et *Greenville, MS* offrent des réinterprétations charnelles respectivement aux cinéradiographies du Dr. McIntyre et aux chronophotographies originales d'Étienne-Jules Marey.

Mais *Greenville, MS* offre aussi une description en retour de la façon dont l'énergie corporelle structure le style de Robert Fenz, indexé sur l'immersion concrète d'un être vivant dans *l'hic et nunc*. Sa visée d'ordre phénoménologique vers « la chair du monde » (Merleau-Ponty, 1960 : 22) se manifeste par la façon dont le film abandonne résolument les stylèmes de l'objectivisme pour se livrer un instant au vertige. C'est par exemple l'ivresse euphorique avec la danse des palmiers et surtout les images télévisuelles de Malcolm X dans *Vertical Air* (1996), ou à l'inverse une rage assumée, comme pour les va-et-vient métronomiques sur le mur de séparation entre le Mexique et les États-Unis dans *Crossings* (2006), qui finissent par confondre et donc annuler symboliquement les versants du mur.

Contexte collectif et voyages dans la singularité

Bien loin de l'impressionnisme, une telle présence physique à soi et aux autres s'avère, chez Robert Fenz, non pas une condition de possibilité subjective et arbitraire préalable à l'expressivité, mais la conséquence pratique d'une position historique pleinement réfléchie et assumée. En quoi consiste cette position ? Il s'agit de la conscience aiguë de travailler dans le reflux des grands mouvements d'émancipation nés dans les années 50 avec le mouvement des droits civils aux États-Unis, la libération de Cuba en 1959 et les victoires des Fronts de libération dans le tiers-monde colonisé. Être né en 1969, à l'instar de Robert Fenz, signifie vivre sa vie de citoyen adulte dans un monde livré après 1989 au déchaînement capitaliste et néolibéral, sans perspective politique autre qu'une résistance pied à pied, sans possibilité de contre-attaque collective – et ce, jusqu'en 2011 et la floraison révolutionnaire du Printemps arabe. Au cours des décennies 1990-2010, l'écriture politique passe par une profonde reconfiguration des rapports entre la nature, la collectivité humaine et l'individu : les essais documentaires se vident de toute présence humaine (Peter Hutton, James Benning...), les relations entre individu et histoire collective revendiquent une politique de la singularité (Lech Kowalski, Akram Zaatari, Wang Bing...), le suivi au quotidien des combats sur le terrain devient le produit soit d'individus solitaires soit de collectifs mondialisés (Florent Marcie en Tchétchénie, Afghanistan et Lybie, John Gianvito aux Philippines, Marc Tribe aux États-Unis...). La transmission de la mémoire des luttes devient un laboratoire formel (John Gianvito encore, Travis Wilkerson – qui fut un camarade de classe de Robert Fenz) et une grande part de l'énergie critique se consacre à trouver les formes de l'analyse visuelle des représentations, devenue le terrain central de la lutte en images (Tony Cokes, Jayce Salloum...).

L'ensemble de ces préoccupations, pratiques et enjeux irrigue la prodigalité et l'exubérance formelle du *Vertical Air* de Robert Fenz, tout à la fois hommage aux luttes de libération (Malcolm X, Che Guevara) et expérimentation multiple des rapports au paysage dans la perspective d'un débordement du paysage en nature, une

nature pas encore insoumise au point de vue humain mais si diverse et multiple dans son traitement visuel qu'elle n'est déjà plus synthétisable. Le cycle *Meditations on Revolution* lance ensuite Robert Fenz sur son chemin propre : le voyage solitaire sur les lieux des combats dans le tiers-monde (*Lonely Planet*, 1997), les territoires de l'injustice (*The Space in Between*, 1997 ; *Soledad*, 2001) et les ghettos des pays riches (*Foreign City*, 2003). Le voyage fenzien ne consiste pas en un mouvement mélancolique et passéiste à la recherche des grands mythes d'émancipation qu'il faudrait réactiver dans un présent sans espoir, mais en un travail sur le concret, sur les singularités rugueuses des sites, des personnes et de leurs gestes, qu'ils soient inconnus comme les petits enfants cubains (*Lonely Planet*) ou fameux comme le saxophoniste et ethnomusicologue Marion Brown (*Foreign City*). Le voyage se libère de toute quête, il ne consiste pas à trouver quelque chose que l'on chercherait (par exemple une inspiration révolutionnaire ou à l'inverse les traces d'un échec historique), il s'agit de voyager pour repartir de l'attestable, de l'existence concrète, de ce au nom de quoi les révolutions furent et restent nécessaires. En ce sens, la démarche de Robert Fenz s'apparente aux *Promenades dans Londres* de Flora Tristan (1840), description détaillée de la misère ouvrière, de la prostitution, de l'exploitation des enfants, du sous-prolétariat – à cette différence près que les *Meditations on Revolution* se confient tout entières aux puissances de l'annotation visuelle (et sonore, pour *Foreign City*), laissant l'intelligence de leurs postulats comme de leurs possibles conséquences à la liberté du spectateur.

Attestant la coprésence frontale d'une entité singulière (l'auteur) à d'autres entités singulières, les plans privilégient les particularités de mouvements fugitifs (pour les figures inconnues) ou sculptent le détail de leur trajet terrestre (pour Marion Brown, résident à New York mais vers lequel il a fallu longuement voyager aussi, comme y insiste le traitement du parcours en métro en voyage dans l'optacité – flous, surcadrage, éclats de lumière, plasticités différentielles des plans). Chaque film travaille à renouveler la forme du portrait, portrait collectif ou portrait individuel. À quel

titre ? Au sens où il ne s'agit jamais d'identifier les figures, de les assigner à elles-mêmes en les quadrillant de quelques traits reconnaissables, mais au contraire de déployer à partir d'elles des pluralités plastiques.

Plastiques de l'apparition : une déclaration visuelle

Certes visible en situation (autrefois) usuelle de projection dans une salle de cinéma, *The Sole of the Foot* participe d'abord des formes actuelles de l'exposition de film : montré en galerie, il s'accompagne d'un accrochage de tirages de photogrammes agrandis (le début et la fin de chaque plan du film), d'un son environnemental et d'un livre de reproductions.

Vu en projection, le début de *The Sole of the Foot* (minutes 0'50'' à 5'01'') fournit un traité pratique quant aux formes de présentation de soi, aux plastiques de la présence et à la certitude que le motif n'équivaut en rien au référent. Après un plan de mer silencieux, six plans sonores très différents se succèdent, formant un manifeste de l'apparition filmique.

Premier plan (0'50'' - 1'21''). Congruence de la
de la mise en scène et de la mise en scène de soi.



Sole of the foot, 2011. Robert Fenz. Paris Portrait

Dans l'embrasement d'une devanture (un café sans doute), un homme en plan buste sourit à la caméra, s'avance un peu dans la

lumière, il tourne la tête à droite, à gauche, son sourire s'efface puis réapparaît, il regarde tantôt hors champ tantôt droit dans l'objectif de la caméra (comme s'il s'y voyait). Dans la mesure où il s'agit d'un plan en caméra portée, une superposition se produit entre le regard-caméra (dans l'objectif) et le regard-cameraman (vers le visage du cameraman). L'homme tient sans doute une cigarette à la main, car de la fumée monte dans le champ. L'image est granuleuse, claire et consistante, les couleurs profondes, la palette verte et jaune. Le plan se termine par un panoramique filé qui bascule vers la droite. Un tel plan décrit la volubilité d'un visage, une pleine acceptation d'offrir sa présence à une caméra, une égalité dans la cocreation d'une image, produite autant par le filmeur qui en maîtrise la netteté et la durée, que par le filmé se mettant en scène avec jubilation et délivrant ce qu'il veut de signes amicaux, bienveillants, réjouis.

Deuxième plan (1'22'' - 1'33''). La machine



Sole of the Foot, 2011. Robert Fenz. Subway entrance

Le son urbain du plan diurne précédent se prolonge sur une image nocturne. Au fond, une grande plage verte et blanche, au premier plan, un fin buste noir, l'ensemble est flou, les phénomènes ramenés à des aplats cotonneux et vibrants de teintes en mouvement. L'image devient noire, le cadre oscille : l'opérateur de toute

évidence règle la lumière. Un flash blanc, la silhouette noire sort du champ à droite. Un tel plan capte un pan de réel en amont de l'orthoscopie réaliste : comme si le cinéaste n'avait pas encore établi son cadre ni choisi la focale ni réglé le diaphragme, et que l'installation d'un plan avait été transformée en proposition plastique par une décision de montage. Après l'humanité débordante d'émotions et d'effets de présentation de soi décrite dans le plan précédent, celui-ci évite les points de vue anthropiques, confie la description à l'aléatoire machinique. Or, bien entendu, dans ce plan quasiment abstrait de masse noire sur fond vert, il n'y a pas moins de réel que dans tout plan réaliste, et ce qui se perd en termes de mimétisme orthodoxe se regagne en termes de densité texturale et de surprise haptique. Le prolongement du son urbain sur cette image affirme que l'aléa machinique, qui en l'occurrence permet d'appréhender les phénomènes en termes de masses chromatiques et non de contours, appartient pleinement aux ressources descriptives, elle n'en constitue pas une version faible ou dégradée.

Troisième plan (1'34'' - 2'26''). Dominance du filmé



Sole of the Foot, 2011. Robert Fenz. Subway 2

Il s'agit de la version nette du plan précédent. La silhouette noire était celle d'un petit garçon, la plage verte et blanche, une bouche de métro et ses luminaires. Tour à tour, ensemble ou séparés, trois autres petits garçons entrent dans le champ et dansent juste devant et pour la caméra, qu'ils interpellent et provoquent par leurs

gestes et leurs mouvements. En raison de leur proximité maximale avec l'objectif, les petits garçons soit restent flous, soit se trouvent « décapités » par le cadre, de sorte que l'on distingue surtout leur buste, leurs bras et jambes. Leurs initiatives décident de la netteté, de la luminosité et de la profondeur du champ. Dans ce plan, l'appareil, la mise en scène et l'opérateur se laissent envahir et déborder par le dynamisme des figures filmées, ce sont elles qui font l'image. L'opérateur cherche à faire le point sur les enfants, mais ceux-ci bougent trop pour y parvenir, de sorte que plusieurs nuances de flous se succèdent. Lorsque les petits danseurs s'en vont, ils laissent derrière eux la bouche du métro toute estompée, comme si leur danse avait réussi à brouiller l'image. Ainsi, cette fois la présentation de soi ne constitue pas seulement le motif principal du plan (comme dans le premier de cette série, centré sur le visage), elle fait le plan, au sens où elle décide des qualités optiques et cinétiques de celui-ci. Ici les figures apparaissent au titre de sujets (et non plus d'objets) et, en tant que sujets, moins comme des individus que comme des vecteurs d'énergie visuelle.

Quatrième plan (2'27'' - 4'20''). Protocole de l'observation



Sole of the Foot, 2011. Robert Fenz. Metro

Intérieur d'un wagon de métro. La lumière est crue, l'image nette, dans les tons gris, beiges et bleutés d'une vieille rame de métro parisienne. Un plan-séquence enregistre le trajet d'une station à la suivante. La caméra restant très stable, on peut penser qu'elle est

montée sur pied. D'abord, tout reste immobile, deux voyageurs masculins assis ponctuent le champ. Une femme entre et s'assoit au beau milieu du cadre, comme si elle avait été attendue. Mais son comportement dément l'hypothèse d'une mise en scène. Gênée par la caméra, la passagère se résigne à la présence de celle-ci, baisse les yeux, se renferme, feint de ne pas s'en préoccuper. Toutefois, lorsque les voyageurs masculins descendent à la station suivante, elle regarde vers l'objectif, comme déçue de constater qu'ils ne constituaient pas la cause du dispositif et que le filmage continue. Ce plan ultra-réaliste (netteté, durée indexée sur une action pro-filmique, motif de vie quotidienne quelconque), qui renvoie à la fois à Manet (pour le visage absenté de la protagoniste de *L'Absinthe*) et à Chris Marker (pour ses photographies volées de visages de femmes dans le métro), constitue lui aussi une description ordinaire : celle des effets explicites de l'observation sur l'observé, un observé intranquille, qui se replie sur lui-même pour échapper à sa condition d'être visible, pourtant devenue la définition même de son existence sociale dans la société de contrôle.

Cinquième plan (4'21'' – 4'51''). Le réservoir figuratif



Sole of the Foot, 2011. Robert Fenz. Bus

Intérieur d'autobus, nuit. Après l'éclairement glacé du métro, ses motifs quadrillés par le social et sa figuration crue, le velouté complexe et insensé des lumières et des ombres dans la nuit urbaine. Assis face à une fenêtre, l'opérateur expérimente les nuances

optiques produites par différentes mises au point sur la vitre. Il en résulte une subtile palette d'opacités et de transparences, qui confondent l'intérieur bus et l'extérieur rue, et surtout, ne permettent pas d'identifier la nature d'une possibilité d'ombre humaine sur la droite, qui offre un contrepois chromatique aux oranges chaleureux des phares. Cette ombre est-elle un reflet, est-elle une silhouette ? S'agit-il d'un voyageur, du conducteur, de l'homme à la caméra ? Rien ne permet d'en décider, de sorte que la richesse plastique des textures, des couleurs et des lumières qui se succèdent au milieu du champ qualifie cette trace hypothétique, qui n'est plus ni visage en rapport euphorique à sa visibilité (plan 1), ni masse haptique (plan 2), ni corps cinétique (plan 3), ni passager en rapport dysphorique au visible (plan 4), mais un réservoir indéfini de figurativité.

Sixième plan (4'52'' – 5'01''). Le portrait « litotique »



The Sole of the foot, 2011. Robert Fenz. Extérieur nuit

Extérieur nuit. Le plan se constitue d'un paradoxe visuel : à droite, une rue en perspective, aux couleurs verdâtres, légèrement floue mais lisible ; au premier plan à gauche, en buste, un homme net mais dont les traits se distinguent à peine. Dans sa main quelque chose brille, peut-être un briquet. D'advenir à la suite d'une série d'images aux modalités descriptives si diverses et contrastées, sa simple présence dans l'obscurité se charge de mystère, elle devient

étymologiquement « litotique », c'est-à-dire d'une inépuisable simplicité.

La démonstration qui résulte d'une telle série paratactique, indicative de quelques possibilités descriptives au cinéma, produit au moins trois conclusions : d'une part, dès lors que l'on accepte de ne plus s'en remettre aux codes de l'orthoscopie mimétique, aucune modalité descriptive ne possède plus de légitimité qu'une autre quant à une exactitude ; d'autre part, les ressources plastiques s'avèrent illimitées, et chacune d'entre elles fournit de nouvelles informations et données sur les phénomènes ; enfin, aucune de ces modalités ni leur ensemble (infini) ne renvoie à l'être, mais seulement à des formes d'apparition, que notre croyance convertira éventuellement en effets de présence. Ce qui importe donc au cinéma concerne l'exploration des ressources descriptives, ce à quoi se consacre en effet le travail de Robert Fenz.

Solo-Forms

Un tel horizon éthique et esthétique détermine deux traits stylistiques majeurs chez Robert Fenz. D'une part, la multiplicité textuelle : plans transparents et plans à épaisse pâte argentique se succèdent sur une même figure ou dans un même lieu – ce qui constitue une façon d'affirmer visuellement qu'aucune image ne prétend épuiser son motif, que toute créature engendre une infinité d'empreintes possibles. De l'autre, le montage sans raccord : les plans sont juxtaposés et non plus enchaînés. On remarque ici l'une des évolutions les plus notables dans le travail de Robert Fenz : abandonner progressivement les logiques de la syntaxe (telles que par exemple Dziga Vertov ou Artavazd Pelechian avaient pu en établir spécifiquement pour la description documentaire), afin d'aller toujours plus vers la radicalité, la simplicité et les pertinences de la parataxe. De *Vertical Air* à *The Sole of the Foot* et *Correspondence*, les plans non seulement s'autonomisent les uns par rapport aux autres, mais cultivent le bord à bord de leurs différences respectives. Par exemple, le préambule de *Correspondence*, au premier abord déroutant, constitue un autre manifeste de la diversité

des approches optiques et tactiles possibles face à un motif : s'y succèdent (entre autres) plans fixes contemplatifs et plans-séquence filés cinétiques ; plans transparents diurnes et flashes urbains nocturnes ; fébrilité figurative et calme atone ; plénitude d'un plan (un homme dort) et coupe en plein mouvement (un chien se lève)... Les différentes réalités ici traitées (Maine, West Papua, Varanasi en Uttar Pradesh / rivières, villes, hommes, animaux) sont saisies selon leurs irréductibles différences et non pas prises dans les rets de raccordements abusifs, même si les richesses figuratives des images laissent surgir des liens inattendus. C'est aussi la condition de possibilité d'une alliance formelle entre l'image comme plan (vue en projection dans une succession linéaire) et l'image comme photogramme (isolée, agrandie et accrochée sur un mur). Les Correspondances restent de fait entièrement à établir et concernent, non pas tant les rapports entre les lieux (Papouasie, Ethiopie, Inde) que ceux du présent filmé par Robert Fenz avec le passé filmé par Robert Gardner (dans ses trois films de référence, *Dead Birds*, *Rivers of Sand* et *Forest of Bliss*). Georg Simmel, interrogeant les liens entre artiste et voyageur, avait en 1911 tracé le programme fenzien : « il est bien de l'essence de l'œuvre d'art de découper un morceau des séries infiniment continues du monde ou de la vie, de le libérer des ensembles qu'il forme avec tout ce qui est au-delà ou en-deçà de lui et de lui donner une forme qui ne suffit qu'à elle-même et qui est maintenue comme par un centre intérieur » (Simmel, 2002 : 73).

« Libérer [le morceau de monde ou de vie] des ensembles ». La réflexion de Simmel sur les formes libératrices de découpage dans la continuité des phénomènes anticipe une notion utilisée par Wadada Leo Smith, le mentor de Robert Fenz et son premier motif (il est le partenaire de *Duet For Trumpet and Camera*, 1992, et le sujet du plan-séquence intitulé *Butterfly:Silver* qui précède *Vertical Air*) : la *solo-form*, qui associe l'inventivité radicale du musicien au caractère unique de l'improvisation. « Ici le solo renvoie à l'improvisateur qui accomplit en soliste une authentique

improvisation² » (Wadada Leo Smith, 1973 : 10). À ce titre héritier des formes libres du cinéma documentaire, depuis les opérateurs Lumière et Albert Kahn jusqu'à Peter Hutton, en passant par le *New York* de Weegee et Amos Vogel (1948), Robert Fenz à chaque film recherche une *solo-form*, c'est-à-dire une forme libérée y compris des structures et des liens en vigueur dans la *creative music*, une forme unique, un *hapax*, susceptible de rendre compte en tant que telle du caractère non reproductible de l'instant vécu, capté sur le mode de la bribe (par opposition à l'instant prégnant), saisi selon une perception non préhensive, et partagé sans mode d'emploi. L'improvisation réelle concerne avant tout le tournage, la façon d'investir l'ici et maintenant au moyen d'un instrument argentique maîtrisé dans l'étendue de ses possibilités et non pas seulement dans le respect de ses usages. Bien loin de la conception benjaminienne de la photographie et du cinéma comme arts de reproductibilité, l'improvisation fenzienne privilégie l'argentique défini comme une succession permanente de différences, photogramme par photogramme : « Every frame of film is different. One frame of film has a million different pieces of grain. Every piece of that grain is different. Every frame then is different. So it vibrates » (Fenz & Wadada, 2008), déclare Robert Fenz, en connaisseur averti des propriétés de la pellicule et du développement.

Mais l'improvisation s'étend aussi aux formes du montage au sens où celles-ci travaillent à respecter l'existence de chaque plan comme d'un solo, d'un *unicum*, un conglomerat de présent qu'il convient de ne pas confondre avec un autre, afin que le film puisse légitimement les faire se succéder et les donner à penser ensemble, comme autant d'échantillons prélevés dans l'immense rumeur du monde avec l'attention que celui-ci requiert. Une telle approche singulière, modeste, non-définitionnelle, non-autoritaire, affirme le

² « Here the solo refers to the improviser who performs a complete improvisation as a soloist ». Wadada Leo Smith y étudie l'histoire des formes léguées par le free-jazz et y expose sa philosophie de l'improvisation. Robert Fenz nous a confié une copie de ce texte en 2004, en signalant sa grande importance pour lui.

caractère infini et vibrant de chaque point du réel, aussi quelconque voire ingrat puisse-t-il d'abord apparaître, comme c'est le cas notamment pour les friches désolées de *The Sole of the Foot*, et dont le plan ne transmettra qu'une dimension, un échantillon de relevé plastique, qui appartient autant aux propriétés du dispositif qu'au motif lui-même.

Infinie volubilité des choses

Si Robert Fenz fait partie de ces désobéissants techniques qui maintiennent en vie l'argentique, c'est qu'il sait que, sur une pellicule, chaque photogramme possède une densité différente et donc, potentiellement, des propriétés d'enregistrement particulières que le développement peut choisir d'unifier ou de diversifier. La variabilité aléatoire de l'empreinte argentique reste, à ce jour, la voie la plus respectueuse quant à la volubilité infinie des choses – dès lors qu'elle ne fait pas ensuite l'objet d'une conformation industrielle au cours des opérations de tirage et d'étalonnage. Dans le cas de Peter Hutton puis de Robert Fenz, qui à ce titre s'inscrivent dans la continuité des recherches plastiques conduites par le mouvement structural depuis les années 70 (notamment celles de Paul Sharits, Ken Jacobs et Ernie Gehr sur le grain et la vitesse), on assiste à l'ouverture la plus large qui soit d'une palette matériologique. Jusqu'en 2003, pour disposer de la palette texturelle la plus riche possible, Robert Fenz a travaillé avec Mark Kosarik dans un laboratoire de Amherst (Massachusetts) où le développement de la pellicule est resté artisanal et personnalisé. On peut formuler l'hypothèse que, lorsque le laboratoire a fermé, Robert Fenz s'est tourné vers les formes de discontinuité offertes par le montage pour élaborer les hapax descriptifs qui caractérisent sa recherche.

Conclusion en forme de boucle

Georges Demenÿ (l'assistant de Marey), Alexandre Promio, Gabriel Veyre, Félix Mesguisch (trois des opérateurs Lumière, on pourrait les mentionner tous) avaient inventé les formes expérimentales de la description cinématographique. Les générations suivantes

ont travaillé à en élaborer des formes glorieuses et célébratoires, y compris dans la mélancolie (de Rudy Burckhardt à Mako Idemitsu et Chick Strand) ; des formes minimalistes et sérielles (par exemple *a.k.a Serial Killer* de Masao Adachi, 1969, *Trop tôt trop tard* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, 1982) ; des formes plurielles et hybrides (Pierre Clémenti, Ange Leccia...). En un temps où l'on exige des écritures documentaires dominantes (il faudrait dire dominées) qu'elles se soumettent à la scénarisation, Robert Fenz, pour sa part, élabore, à chaque plan et à chaque film, des formes chaque fois uniques et chaque fois radicalement simples, des *solo-forms* indexées sur un rapport politique à l'existence irréductible et incomparable d'autrui, un autrui qui ne se limite pas à l'humain mais s'étend à l'ensemble des phénomènes. À ce titre, son travail forme une boucle avec l'inventivité collective des Vues Lumière, des Vues qui seraient filmées par un artisan de la présence au monde, qui considère chaque phénomène (que celui-ci soit une entité ou un lien) non comme un univers mais comme un multivers.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARTAUD A., 1974 [1938]. *Le théâtre et son double*, vol. XI, in *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.
- BRENEZ N., 2014. "Contemporary Experimental Documentary and the Premises of Anthropology: The Work of Robert Fenz" in SCHNEIDER A., PASQUALINO C., *Experimental Film and Anthropology*, Bloomsbury Collections: 63-77.
- FENZ R., WADADA LEO SMITH I., 2008. Reverberations, http://vooruit.be/en/show/detail/1899/Robert_Fenz_Wadada_Leo_Smith
- HAMON P., 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette.
- MAUSS M., 2002 [1947]. *Manuel d'ethnographie*. Paris, Payot.
- MERLEAU-PONTY M., 1960. *Signes*. Paris, Gallimard.

SIMMEL G., 2002 [1911]. *La Philosophie de l'aventure*. Essais, tr. Alix Guillaïn. Paris, L'Arche.

WADADA LEO SMITH I., 1973. *Notes (8 pieces)*. *Source a new world music: creative music*, self-published by Wadada Leo Smith.

*

Résumé

Le cinéma expérimental a notamment pour vocation de mettre au jour, critiquer, subvertir ou encore outrepasser les présupposés qui régissent leur temps. Nous observerons comment certaines entreprises filmiques, et plus particulièrement celle de Robert Fenz, ont mis à mal ou renouvelé certains des protocoles qui régulent en particulier l'anthropologie et l'ethnologie : le découpage des phénomènes ; le descriptible ; la relation.

Mots-clefs : documentaire expérimental, description, analyse figurative, Solo-Forme, Robert Fenz.

Summary

Contemporary Experimental Documentary and Anthropological Presuppositions

Experimental cinema notably seeks to expose, criticize, subvert or override the presuppositions that govern their times. We will observe how certain film endeavors, especially those of Robert Fenz, have undermined or renewed some of the protocols that regulate anthropology and ethnology in particular: the division of phenomena, the describable, and the relationship.

Key-words: experimental documentary, depiction, figurative analysis, Solo-Form, Robert Fenz.

* * *